INTRODUCTION

L'histoire par les images

Images apuliennes en contexte

Depuis quarante ans, la multiplication des données archéologiques issues de la reprise des activités de fouille dans les années d'après-guerre, le croisement des disciplines historiques et la diversification des publications sur la Grande-Grèce[1] ont mis en lumière la part prise par les sociétés indigènes dans les processus d'hellénisation de l'Italie méridionale à la veille de la romanisation. L'un des principaux facteurs de renouvellement de nos connaissances réside notamment dans la prise en compte de la documentation figurée, considérée comme une source historique au même titre que le reste des documents conservés, pourvu qu'on la soumette à un questionnement rigoureux fondé sur des principes d'analyse clairement définis, en particulier en la replaçant dans son contexte de production et d'utilisation. Par contexte, j'entends l'ensemble des données archéologiques et des sources littéraires qui permettent de reconstruire les conditions d'utilisation des images et de les relier à une communauté dont elles contribuent à éclairer la culture[2]. La mise en évidence des modes d'expression et de représentation propres aux élites lucaniennes de Paestum, à partir de l'étude du corpus des tombes peintes qu'Angela Pontrandolfo et Agnès Rouveret ont publié en 1992[3], a montré la possibilité de recomposer une histoire culturelle, sociale et religieuse des sociétés indigènes de Grande-Grèce par les images. Si, la même année, l'exposition du mobilier des hypogées de Canosa à Bari a également montré le profit qu'on pouvait tirer d'une reconstitution des ensembles[4], à l'échelle d'une tombe[5], d'un centre[6] ou d'une

[1] L'accroissement du nombre d'ouvrages relatifs à la Grande-Grèce est tel, notamment depuis les années 80, que nous renvoyons au colloque *Modes de Contact* de 1983, puis aux bilans des recherches présentés lors du congrès de Tarente en 1988, ainsi qu'à la réflexion sur les méthodes en 2006.

[2] Les problèmes que pose la contextualisation d'objets relevant de la production artistique à laquelle appartient une partie de la céramique apulienne, qu'Enzo Lippolis avait abordés dans son bilan introductif au colloque sur la *Céramique apulienne* organisé au Centre Jean Bérard de Naples en 2000, ont fait l'objet d'une discussion entre Francesco d'Andria, Marina Mazzei, Angela Pontrandolfo et Agnès Rouveret : *LCA*, p. 211-213. Voir aussi les remarques de Fontannaz 2005, p. 139. Pour une réception de ces discussions par un céramologue «d'un autre monde» : Morel 2009, p. 245.

[3] Pontrandolfo, Rouveret 1992.

[4] Rouveret 1997, p. 598, a rappellé l'importance de disposer de «corpus suffisamment importants» pour cerner les étapes de la transformation des sociétés.

[5] Signalons, à titre d'exemple, dès 1990, la publication de la reconstitution exemplaire du mobilier de l'hypogée Monterisi-Rossignoli par Marina Mazzei, à partir d'une étude des fonds d'archives, ainsi que celle de l'hypogée des Vimini de Canosa, la même année, par Ettore de Juliis, suivie, en 1992, de celle de la tombe du vase des Niobides d'Arpi.

[6] *Principi imperatori vescovi*.

région[7], pour approfondir notre connaissance des princes dauniens à travers la spécificité de leur culture funéraire, elle a rendu plus crucial, pour l'étude de la céramique apulienne[8], le problème posé par la perte des provenances due à la destruction systématique des nécropoles, à la suite de fouilles illicites destinées à alimenter le trafic d'objets d'art à l'attention des collectionneurs[9]. Elle a néanmoins consacré l'émergence en Daunie, au milieu du IVe siècle[10], plus tardivement qu'en Peucétie et qu'en Messapie[11], d'une clientèle intéressée par les vases figurés que Margot Schmidt invitait à ne pas sous-évaluer dans l'approche historique de la céramique italiote, et qui, en retour, pouvait fournir d'importantes informations sur le niveau culturel de ces populations indigènes[12].

Changement de perspective

Ces questionnements, qui s'insèrent aussi dans la question plus générale des interrogations sur la réception des mythes et de la céramique grecque en Occident, sont au croisement des réflexions relatives au rôle des clientèles étrusques et italiques dans les flux et la production des vases attiques et italiotes, et sur celles qui concernent le rôle des images dans les processus de transmission. Ils reflètent des problématiques auxquelles plusieurs colloques, ces quinze dernières années, comme la *Céramique et peinture grecques mode d'emploi* et *Le mythe grec dans l'Italie antique*, ou encore, récemment, *Les clients de la céramique grecque,* ont apporté d'importantes contributions[13]. La spécificité de la Grande-Grèce dans l'usage des mythes, mise en évidence, dans le sillage des travaux pionniers de Jean Bérard, en 1941, et de Giulio Giannelli, en 1963, à propos des légendes relatives à la colonisation grecque, puis dans les colloques de Tarente sur l'*Epos in Occidente*, en 1979, sur *Mito e Storia*, en 1996, ainsi que dans des expositions comme *Immagine e mito greco nella Basilicata antica* en 2002 ou *Miti greci. Archeologia e pittura dalla Magna Grecia al collezionismo* en 2004, a également bien été mise en lumière à travers le passage des thèmes du répertoire attique à la céramique italiote. L'intérêt des aristocraties italiques pour le mythe troyen a été mis en évidence, depuis 1975, par les travaux de Jean-Marc Moret, et encore, récemment, par Angela Pontrandolfo, à partir des scènes représentant la fuite d'Énée qui trouvent une audience particulière en Italie méridionale[14]. Les trois grands ensembles – 1) thèmes représentés dans la céramique attique retrouvée en Occident mais non attestés dans la céramique italiote du début de la production au premier quart du IVe siècle, 2) thèmes représentés dans la céramique attique retrouvée en Occident et sans solution de continuité dans la céramique italiote, 3) thèmes représentés seulement dans la céramique protoitaliote ou repris de traditions attiques beaucoup plus anciennes[15] – distingués par Eliana Mugione au terme de son étude des continuités et des césures dans la transmission des iconographies attiques aux productions italiotes ont permis de dégager un modèle d'analyse de la réception des mythes à travers la céramique apulienne. Des particularités iconographiques, telles que les scènes situées aux

[7] *Daunia antica*. Cette même idée a inspiré la thèse de Cecilia d'Ercole sur les échanges dans l'Adriatique élaborée au cours de ces années, soutenue en 1993 et parue en 2006 au Centre Jean Bérard : D'Ercole 2006.

[8] Pour un rappel des enjeux de la contextualisation de la céramique apulienne, on se reportera également aux synthèses publiées dans le catalogue de l'exposition de Tarente de 1996 : Lippolis 1996a et 1996b; Mazzei 1996; Lippolis, Mazzei 2005; Schmidt 2001. Voir aussi Fontannaz (à paraître).

[9] La parution récente d'ouvrages sur l'organisation du trafic clandestin signale la recrudescence d'une activitité illicite sur laquelle Marina Mazzei et Daniel Græpler avaient attiré l'attention par l'organisation d'une exposition itinérante en 1996 : Græpler, Mazzei 1996; Isman 2009; Flutsch, Fontannaz 2010.

[10] Sauf précision, toutes les dates mentionnées se situent avant notre ère.

[11] Lippolis 1996b, p. 377; Fontannaz 2005, p. 137.

[12] Schmidt 1982, p. 505 et 1996, p. 443. Voir aussi Lippolis 1996b, p. 378.

[13] Parus, respectivement en 1999, pour les deux premiers, et en 2006, pour le troisième.

[14] Pontrandolfo 2007a-b.

[15] Mugione 2000, p. 54, index des sites de provenance, p. 27, 36, 60, 63, 65, 74-77, 98-99, 105-107, 252-254.

Enfers, l'inspiration théâtrale, l'érudition mythologique ou encore les visites à la tombe, qui semblaient caractériser avant tout la culture des peintres de Tarente au IVe siècle[16], et qui sont désormais revues à la lumière de la diffusion des vases en dehors de la cité grecque, à l'échelle d'une aire culturelle[17], d'un site[18], d'une ou de plusieurs tombes[19], ont fait émerger la notion de clientèle[20] dont les rites funéraires[21], les pratiques religieuses[22], la culture politique et les valeurs sociales pourraient avoir eu une incidence sur l'activité des ateliers[23].

Jeux d'échelles

Le choix des formes et des images signale dès le début de la production tarentine, comme l'a montré Didier Fontannaz[24], différents niveaux d'interaction[25] entre les peintres, leurs clients ou leurs commanditaires[26]. Le rôle d'une clientèle peucétienne ou daunienne dans la stimulation de la production a été suggéré par exemple, pour la première moitié du IVe siècle, par l'étude d'Angela Pontrandolfo et d'Eliana Mugione sur les points communs et les écarts entre les représentations de la légende des Argonautes dans les aires tyrrhénienne, ionienne et adriatique, conduisant à mettre en évidence un processus de «rifunzionalizzazione di un mito»[27]. Les rapports entre «committenza e mito» ressortent aussi, selon Marina Mazzei, d'une diffusion particulièrement limitée des figures de Niobé et de Ganymède au nord de l'Apulie, dans la seconde moitié du IVe siècle, qui met en évidence une sélection régionale de figures mythologiques qui pourrait être liée à des pratiques religieuses et à des croyances locales[28]. Les liens, enfin, entre «esecutori dei vasi e committenti», dans le centre lucanien de Roccagliorosa, expliqueraient, selon Maurizio Gualtieri[29], le choix de placer dans deux tombes appartenant au même cercle familial des vases décorés de

16 Mugione, Pouzadoux 2005.

17 Déjà, à Paestum et en Grande-Grèce, Moret 1978. Dans le val d'Agri : Pontrandolfo 1996c et Mugione 1996. Entre les aires tyrrhénienne, ionienne et adriatique : Pontrandolfo, Mugione 1999. Dans le «monde apulien» : Mannino 2003 et dans les productions tyrrhéniennes : Mugione 2003. Dans la céramique apulienne en général : Giuliani 1999, Colivicchi 2004, Mugione 2005, Pouzadoux 2005a, Söldner 2007. En Daunie : Mazzei 1999.

18 Déjà à Ruvo : Pensa 1977, p. 83; à Gravina-Botromagno : Ciancio 1997 et 2005; à Tarente : *Atleti e guerrieri*, p. 51-138, Hoffmann 2002 et Fontannaz 2005, p. 138-141; à Bitonto : Riccardi 2003; à Canosa et sur son territoire : Corrente 2005; à Rutigliano : *Rutigliano*; à Ruvo : Montanaro 2007; Carpenter 2009, p. 153-154; à Arpi : Todisco 2008.

19 Déjà à Héraclée, «Tombe du Peintre de Policoro» : Pianu 1989; à Roccagliorosa, tombe 24 : Gualtieri 1990 et 2006; à Gravina, tombe 1/1974 (proprietà Ferrante) : Lo Porto 1974, Ciancio 1997 et Mugione 2001; à Métaponte, tombe de la nécropole de Pantanello : Morard 2002; à Rutigliano, tombe 24/1976 : Fontannaz 2005, p. 140; à Timmari, tombe 33 : Canosa 2007. Sont en cours l'étude de la tombe du cratère dit «de l'Amazonomachie» de Ruvo par C. A. Montanaro et celle dite de «l'Agip» d'Altamura par M. G. Canosa.

20 Lippolis, Mazzei 2005, p. 15-18.

21 Mannino 1996, p. 369.

22 Pour les vases représentant la légende de Niobé comme supports d'une religion précisément ancrée dans l'Apulie septentrionale : Lippolis, Mazzei 2005, p. 18. La question des croyances orphiques en Apulie a été récemment reprise à la lumière d'une nouvelle identification et interprétation du foudroiement de Sémélé par Morard 2009, p. 129-142.

23 Mugione, Pouzadoux 2005, p. 174.

24 Fontannaz 2005, p. 137, 139, attire l'attention sur l'homogénéité du répertoire iconographique propre à Tarente, mais sur la différenciation des formes selon la diffusion des vases dans la cité ou vers les centres indigènes.

25 L'étude de la diffusion de la céramique apulienne, dont 1% seulement, d'après Trendall, aurait été exporté au-delà de son aire de production, permet de constater le goût des élites lucaniennes et brettiennes pour ces vases en provenance de Tarente et de sa région, à Roccagliorosa, à Laos, ou encore à Cariati : voir à ce sujet les observations de M. Mazzei et J. de La Genière dans Lippolis, Mazzei, p. 17; La Genière 2005, p. 239.

26 Sur l'emploi de ce terme, voir les remarques de Morel 2009, p. 251-252, ainsi que le colloque consacré par J. de La Genière aux *Clients de la céramique grecque*.

27 Pontrandolfo, Mugione 1999, p. 342, 348, suggèrent que le succès de l'expédition maritime des Argonautes sur des vases attiques, comme le cratère de Talos retrouvé à Ruvo di Puglia, soit due à la valorisation des liens de *suggeneia* entre aristocraties grecques et indigènes de la côte adriatique, qui pourraient justifier le traité d'alliance entre Athènes et Artas, le roi des Iapyges, mentionné par Thucydide : Thc. VII, 33, 3-4.

28 Mazzei 1999.

29 Gualtieri 2008, p. 229.

scènes mythologiques se rapportant à la légende de Pélops, mais où ce dernier apparaît une fois comme enfant, l'autre comme père. Grâce à ces nouvelles approches qui prennent en compte un plus grand nombre de facteurs, tels que la distribution, l'association de matériel, la typologie des contextes, ou encore les rapports entre formes et décors, la céramique apulienne nous fait entrer de plain-pied dans l'histoire des acteurs de la réception[30].

Des Grecs aux indigènes

Le changement de point de vue est particulièrement perceptible dans l'évolution des termes utilisés pour comprendre la réception en Grande-Grèce des thèmes panhelléniques athéniens et de l'actualité politique macédonienne, et désigner les destinataires des scènes mythologiques ou historiques interprétées à la lumière de l'intervention d'Alexandre le Molosse en Grande-Grèce, comme nous le verrons au cours de cette étude[31]. L'évocation, par Jean-Marc Moret, des «Grecs d'Italie» et des Tarentins[32], et, par Margot Schmidt, des «Westgriechichen» et des «Tarentiner»[33], qui mit l'accent sur le milieu d'élaboration[34] d'images permettant de transposer les *topoi* du conflit entre la Grèce et l'Asie à la guerre contre les Barbares locaux, Messapiens et Lucaniens, remonte aux années quatre-vingt; elle a fait place en 1993, sous la plume d'Angelika Geyer, à la mention des «Unteritalien», des «einheimische Kaüfer» et des «einheimische italische Völkerschaften»[35], puis, en 1997, à celles des Dauniens et des Peucétiens, de la part de Françoise-Hélène Massa-Pairault[36], dans un même souci de rendre compte de l'adhésion de ces populations à l'idéologie grecque appliquée à celle des rois. La diffusion en dehors des cités de la majeure partie de la céramique apulienne semble aujourd'hui si évidente que Luca Giuliani a proposé que le groupe de vases conservés à Berlin, malgré l'absence de provenance, ait été destiné au marché daunien de Canosa[37]. Ce changement de point de vue succéda, au tournant des années quatre-vingt-dix, à la première reconstitution par Marina Mazzei, deux ans plus tôt, du contexte des vases du Peintre de Darius[38]. L'intérêt porté ces derniers temps à la céramique apulienne tardive constitue, enfin, un autre indice du renouvellement des études. La perspective d'offrir une nouvelle vision des cultures indigènes, en reliant une production figurée à son milieu de production et de réception, attire désormais l'attention sur des peintres longtemps peu considérés en raison de leur médiocre talent pictural, mais réévalués pour le témoignage qu'ils offrent sur la société daunienne en cours de romanisation[39]. C'est à la lumière de ces nouvelles questions sur les liens entre les peintres et leurs clients qu'a été rouvert le dossier de l'hypogée du cratère des Perses.

Nouvelles questions

En multipliant les possibilités de comparaison, les publications récentes ont fourni des bases plus solides à toute enquête sur un réseau d'images en contexte funéraire. À côté

[30] Voir à ce sujet les remarques de La Genière 2009, p. 241-242 et de Morel 2009, p. 251-252.

[31] Sur le jugement de Pâris : Moret 1978, p. 96-98. Pour la série des scènes à sujet perse : Schmidt 1982, p. 515-518 et Geyer 1993, p. 542, n. 51.

[32] Moret 1978, p. 96.

[33] Schmidt 1982, p. 515-516.

[34] Marie-Christine Villanueva-Puig souligne, en 1989, «un point méthologique fondamental : celui de la justification d'une telle représentation dans le milieu qui l'a vu élaborée» : Villanueva-Puig, p. 285.

[35] Geyer 1993, p. 452, n. 51,455.

[36] Massa-Pairault 1996, p. 253-254.

[37] Giuliani 1992, p. 519. La présence de fragments de grands vases figurés à Tarente, notamment ceux du Peintre de Darius, invite à nuancer la destination exclusivement indigène de cette production : Maruggi 1991 et 1994, p. 101-106; Lippolis 1996b, p. 377; Fontannaz 2010.

[38] Mazzei 1988, p. 288-289. Au sujet du «native market for red-figure vases in Apulia» voir Carpenter 2003.

[39] Mazzei 1996; Todisco 2008, p. 65-66.

des synthèses en cours d'élaboration sur un site ou une région, l'étude de ce cas particulier entend proposer une analyse détaillée des scènes figurées sur cinq vases apuliens attribués au Peintre de Darius et à son atelier, et une confrontation des informations dégagées d'une étude de la tombe et de son mobilier en vue de préciser l'identité du défunt et la signification de la réunion des images. Étant donné la célébrité de ce monument emblématique de l'évolution des recherches sur la céramique apulienne, il convient de rappeler les efforts engagés, depuis sa découverte, dans l'étude et la publication de ce contexte.

Genèse d'un milieu

Du vase à la tombe de Darius

En saluant l'arrivée imminente du vase de Darius dans les salles du Real Museo Borbonico de Naples, G. Minervini[40] formulait, en avril 1854, le vœu qu'une telle acquisition puisse accroître la gloire du roi et suscite l'admiration, ainsi que l'envie des étrangers. La richesse et l'accroissement des collections du Musée Archéologique de Naples n'ont jamais diminué la fascination suscitée par la singularité du sujet historique et la qualité d'exécution des peintures qui ont fait de ce vase l'un des jalons dans l'histoire de la peinture tarentine[41]. En témoigne le nombre imposant d'études qui ont permis d'éclairer la signification de la scène principale, de déterminer ses rapports avec le reste du décor, de reconstituer son contexte d'élaboration et d'identifier, sous la personnalité du Peintre de Darius, le maître de l'un des derniers grands ateliers de la céramique apulienne.

Les premiers comptes rendus et présentations qui ont suivi la découverte de l'hypogée en 1851, et l'acquisition d'une partie du mobilier par le Real Museo Borbonico en 1852, puis en 1854, ont jeté les bases d'une approche combinée de la production et de l'usage des vases figurés et celles d'une étude conjointe du défunt et de la peinture. L'architecte Carlo Bonucci, auquel on doit une première tentative de relier les vases à leur contexte, avait identifié la «tombe grecque» d'un guerrier qui, «peut-être rescapé de ses guerres contre l'Asie, avait souhaité que soient rappelées sur ces vases figurés les traditions religieuses, politiques et militaires les plus célèbres de cette région»[42]. Cette attention à l'ensemble du contexte s'inscrivait dans le sillage des recherches encouragées, pendant le règne de Joachim Murat à Naples, par son épouse Caroline Bonaparte, qui avait fait procéder à la réunion et à l'acquisition du mobilier de l'hypogée Monterisi-Rossignoli, ainsi qu'à la reproduction grandeur nature de la tombe dans le Museo Palatino[43]. Cette opération s'insérait alors dans un projet plus vaste de relevé des nécropoles de Canosa[44].

L'intérêt pour les différents aspects de la production et de l'utilisation de ces vases s'était manifesté, en 1857, par la parution, dans un numéro de l'*Archeologische Zeitung*, de quatre articles qui associaient à l'approche iconographique du grand vase de Darius une étude topographique des tombes de Canosa, avec la publication, par E. Gerhard, du relevé de l'hypogée en noir et blanc, accompagné d'un commentaire des inscriptions de la scène principale[45]. Le contexte archéologique,

[40] «Per tal modo si accrescerà la gloria del nostro Augusto Monarca, e di chi ne seconda le nobili mire, vedendosi di giorno in giorno tanto bellamente aumentati quegli stupendi tesori, i quali formeranno sempre l'ammirazione e l'invidia degli stranieri.» : Minervini 1854a, p. 133.

[41] «Ma il vase che per grandezza e per l'argomento delle sue dipinture formerà un'epoca negli annali dell'archeologia e delle arti, e che pel suo interesse storico, affatto unico nei monumenti ceramici dipinti, merita lo stupore dei nostri contemporanei, si è quello che rappresenta la Grecia e l'Asia, ed il Genio della Discordia, o Apate, che solleva fra loro le sue fiaccole ardenti» : Bonucci 1854.

[42] L'architetto C. Bonucci al Principe di San Giorgio, Napoli, 24 febbraio 1855 : *ASSAN*, V A7, 9 (annexe documentaire I, nº 21).

[43] Mazzei 1990; Mazzei 1992, p. 162.

[44] Corrente 2005b.

[45] Ascherson 1857; Curtius 1857; Gerhard 1857; Welcker 1857.

comportant des indications sur l'emplacement de la tombe par rapport à la ville moderne et sur la composition du mobilier, fut ensuite systématiquement précisé dans l'introduction à l'exégèse de ces vases, assortie d'allusions à la fondation de *Canusium* par Diomède et à sa place parmi les plus grandes cités italiotes[46]. Malgré l'intérêt suscité par ce contexte, Heydemann[47] regrettait, en 1873, l'absence d'une publication réunissant tous les vases apuliens de la tombe.

Celle-ci ne vit le jour qu'après la seconde guerre mondiale, en 1953, à l'initiative d'A. Rocco, qui soumit successivement les deux cratères, la loutrophore et les deux amphores à figures rouges à une analyse iconographique et stylistique destinée à déterminer une personnalité artistique et à préciser l'organisation de son atelier. Son approche centrée sur la production portait alors exclusivement sur les vases apuliens, comme celle de Margot Schmidt dont la lecture critique mit pour la première fois en doute, en 1960, la réunion des cinq vases dans la même tombe. Cette incertitude n'empêcha cependant pas leur attribution à l'hypogée et leur exposition à Bari, en 1992[48], puis leur confrontation aux vases indigènes grâce à la réunion du mobilier par R. Cassano pour l'exposition de Naples, en 1996[49]. Ces reconstitutions ne donnèrent cependant pas encore lieu à une enquête iconographique sur l'ensemble du mobilier. La mise en lumière d'une conception unitaire des décors figurés n'avait été tentée, jusque là, que sur les vases séparés les uns des autres.

Du vase au Peintre de Darius

La recherche d'une cohérence entre les images du cratère des funérailles de Patrocle poussa B. Quaranta, lors de la présentation du vase à la Reale Accademia Ercolanese en 1852, à identifier au revers une scène tirée de l'*Iliade*, les préparatifs de l'ambassade auprès d'Achille. Dans ses descriptions et commentaires des deux faces, publiés la même année, à trois mois d'intervalle, dans le *Bullettino Archeologico Napolitano*, G. Minervini proposa d'identifier l'unité du décor dans sa thématique religieuse[50], tandis qu'A. Michaelis, en 1871, la percevait dans la thématique funéraire. La comparaison avec quatre cratères de Canosa, un d'Altamura et un de Ruvo, sous la forme d'un tableau inséré dans le texte, signale alors les rudiments d'une étude de la disposition des scènes et d'une recherche des correspondances thématiques entre les décors d'un même vase[51].

Bien que l'originalité du sujet historique du cratère des Perses ait souvent focalisé depuis l'attention sur le tableau principal, envisagé séparément du reste, les règles de l'*editio princeps* avaient fourni une description détaillée de chaque scène; elles furent publiées en plusieurs étapes par G. Minervini, à partir de 1854. Ce dernier est le seul à avoir proposé un lien entre le vase de Darius et la loutrophore d'Andromède sur la base de l'identification de Phinée, qui confirmait selon lui l'appartenance des vases à un programme lié à une trilogie d'Eschyle[52]. On doit à H. Heydemann, en 1873, la première vision d'un programme unitaire autour du conflit entre la Grèce et l'Asie, approche suivie par A. Furtwängler[53], C. Anti[54], puis par A. Tourraix[55], en donnant des résultats différents de l'interprétation précise de chaque scène. Il mit en évidence une interaction de type hérodotéenne entre le mythe et l'histoire, comparant la séquence des enlèvements de femmes dans l'exposition de l'*Enquête*[56] à l'utilisation de l'amazonomachie sur le col en prélude aux guerres perses, confrontée au revers à une scène de collaboration entre Grecs et Orientaux dans le combat

[46] Furtwängler 1906, p. 142.
[47] Heydemann 1873, p. 20-21.
[48] Cassano 1992e.
[49] *Ead*. 1996b.
[50] Minervini 1853a, p. 96.
[51] Michaelis 1871, p. 190-192.
[52] Minervini 1854b, p. 171.
[53] Furtwängler, Reichold 1906, p. 145.
[54] Anti 1952, p. 24.
[55] Tourraix 1997, p. 297.
[56] Hdt I, 1-5.

de Bellérophon, secondé par les Phrygiens, contre la Chimère[57]. Recourant au modèle théâtral de la tétralogie, il associa le contraste entre la scène bacchique du col et la tension dramatique des autres scènes à l'effet d'apaisement procuré par un drame satyrique succédant aux tragédies[58].

À défaut d'une confrontation des vases entre eux, les cratères furent séparément replacés dans des séries thématiques qui les rattachaient à une histoire de la production et de la réception : tandis que la confrontation du cratère de Patrocle avec la série étrusco-italique du sacrifice des prisonniers troyens mettait en évidence l'adaptation aux goûts d'une région et d'une époque[59], le thème perse témoignait, comme un vase de Ruvo, un fragment ayant appartenu à la collection Hamilton et la mosaïque de la Maison du Faune, de l'audience qu'avaient connues en Italie les conquêtes d'Alexandre le Grand[60]. La cohérence stylistique permit, elle, d'identifier un peintre.

La maîtrise du trait, la restitution des moindres détails, la qualité dans le rendu des expressions des visages et la recherche du réalisme par la représentation des ombres et des lumières, autant de qualités ressortant d'une étude de la technique picturale effectuée par A. Furtwängler et K. Reichold, en 1906, dans la *Griechische Vasenmalerei*, qui les invitèrent à attribuer les deux cratères à un même peintre, contemporain d'Apelle[61]. Les observations stylistiques ne furent étendues aux cinq vases qu'à la suite de la restauration du cratère de Darius dans les années d'après-guerre. Analysant les écarts et les analogies entre le cratère éponyme et les quatre autres vases, A. Rocco proposa, en 1953, la première vision d'un atelier dont le maître fut désigné par le nom de «Maestro del vaso dei Persiani» ou de «Maestro di Dario»[62].

Le Peintre de Darius et son milieu

Un siècle environ après sa découverte, cette étude marqua l'acte de naissance d'un peintre, grec ou indigène, mais assurément formé dans un atelier grec[63], auquel elle attribuait les deux cratères et la loutrophore, tandis que le revers du cratère des Perses ou les deux amphores l'étaient à des élèves ou à des collaborateurs de celui-ci. L'identification de ce qu'A. D. Trendall devait mettre en évidence sous le nom d'«ornate style» apparut dans les rapprochements avec le style fleuri du peintre attique de Meidias, du peintre protoitaliote de Sarpédon, tandis qu'était soulignée l'influence du Peintre de Lycurgue[64]. Ses conclusions sur la formation culturelle du peintre et sa connaissance approfondie de la tradition littéraire et théâtrale, reflet de la culture contemporaine[65], posèrent les bases du travail de Margot Schmidt.

Dans le sillage des réflexions développées par R. Bianchi Bandinelli dans *Storicità dell'Arte Classica*, que cette dernière citait en exergue[66] à propos de la détermination historique des personnalités artistiques par des facteurs ethniques, sociaux, économiques et spirituels, Margot Schmidt construisit en 1960, avec *Der Dareiosmaler und sein Umkreis*, le cadre d'une approche historique du Peintre de Darius et de son «milieu». Soulignant les écarts, plus que les analogies, entre les compositions unitaires du Peintre de Lycurgue[67], fondées sur un espace en perspective, et celle, élaborée sur le cratère éponyme à partir de la superposition des registres et marquée, au contraire, par la disposition paratactique des personnages dans un espace plan, sans profondeur, rythmée par le motif des figures assises[68], elle détermina la personnalité artistique d'un peintre et définit le premier noyau d'une production dont la connaissance n'a

[57] Heydemann 1873, p. 46.
[58] *Id.*, p. 52.
[59] Minervini 1853a, p. 96; Michaelis 1871, p. 174-175.
[60] Heydemann 1883.
[61] Furtwängler, Reichold 1906, p. 140-141.
[62] Rocco 1953, p. 173, 184.
[63] *Ead.*, p. 172.
[64] *Ead.*, p. 185.
[65] *Ead.*, p. 186.
[66] Bianchi-Bandinelli 1950, p. 6.
[67] Schmidt 1960, p. 13-17.
[68] Schmidt 1960, p. 24-26.

cessé de s'enrichir et de s'affiner grâce aux publications d'A. D. Trendall et aux travaux récents des spécialistes du Peintre de Darius[69]. Ses observations, conduites sur l'ensemble des vases de la tombe, le système ornemental et les formes[70], mirent en évidence un traitement caractéristique des figures, soulignant la réussite des visages de face, à l'aspect trapu, aux yeux marqués par une petite pupille, par rapport aux visages de profil moins soignés, ou encore le traitement ordonné et réaliste des drapés. Sa contribution à l'étude des circonstances historiques qui déterminent un milieu artistique fut confirmée par son interprétation, vingt ans plus tard, de la scène principale du cratère des Perses dans le contexte de l'intervention d'Alexandre le Molosse en Grande-Grèce[71], ainsi que par ses recherches sur le niveau culturel des peintres[72]. En l'absence de toute provenance, les vases du Peintre de Darius exposés à Genève en 1986 semblèrent alors à juste titre amputés d'une partie de leur histoire[73]. L'impossibilité de relier le savoir mythologique véhiculé par ces vases à celui de communautés dont ils pourraient contribuer à préciser la culture politique, religieuse et sociale constitue l'une des données dont Angela Pontrandolfo invitait à tenir compte dans le traitement différencié de ces images[74].

Parmi les nouvelles stratégies d'investigation que Francesco d'Andria proposait d'appliquer pour affronter cette réalité de la recherche sur la céramique apulienne[75], nous avons retenu tout particulièrement celle de Luca Giuliani qui consiste à rechercher par une analyse de l'ensemble des décors et des liens entre les images et leur support les raisons de leur utilisation dans le cadre d'une cérémonie funéraire[76].

Nouveaux modèles

L'observation des aspects techniques et iconographiques de vases figurés appartenant à un ensemble privé de son contexte lui a en effet permis de restituer les conditions vraisemblables d'une oraison funèbre. Faisant appel aux sources qui mentionnent le recours aux orateurs professionnels dans les funérailles privées[77], il a suggéré que l'agencement des scènes mythologiques a pu servir de support à une pratique de l'éloge. L'incertitude relative à la réunion dans une seule et même tombe du groupe de vases de Berlin privés de leur contexte ne permettait cependant pas de pousser plus loin l'enquête. Ceux qui se trouvaient rassemblés dans l'hypogée du vase des Perses offraient en revanche l'occasion d'appliquer ce type d'analyse à un cas particulier.

La mise en évidence d'une interaction du mythe et de l'histoire sur le cratère éponyme plaidait en faveur d'une telle approche, suggérée par l'analyse d'Angelika Geyer sur l'exemplarité des scènes apuliennes de la «Bataille d'Alexandre» en contexte funéraire[78]. Pour en tester la pertinence, il restait à tenter une enquête plus globale qui tienne compte de l'ensemble des scènes figurées sur les autres vases, sans la dissocier d'une évaluation esthétique des peintures susceptibles de témoigner du haut niveau de la commande. Il a paru en effet difficile de soutenir que le programme dégagé d'une nouvelle analyse de chaque scène et de leur confrontation puisse être élaboré sans une forme d'incitation et d'échanges entre le peintre et ses acheteurs. La teneur politique et éthique des décors rassemblés dans cette tombe semble bien au contraire répondre à la nécessité de rendre un hommage hors du commun. Bien que la connaissance de la pein-

[69] *RVAp* II, p. 482-508; *Peintre de Darius et son milieu*; Aellen 1994; Ioannitis 2007; Morard 2009.

[70] Schmidt 1960, p. 40-42, en particulier de l'évolution des cratères à volutes.

[71] *Ead*. 1982, p. 515-516.

[72] *Ead*. 2003; 2005.

[73] Dans son compte-rendu de l'exposition sur le *Peintre de Darius et son milieu. Vases grecs d'Italie méridionale*, au Musée d'art et d'histoire de Genève de 1986, M. Mazzei a souligné les conséquences d'une absence de provenances qui aboutit à la formation d'une vision d'une «Apulie générique», faite de vases et de peintres, sans autres individus, ni structures politiques ou commerciales : Mazzei 1988, p. 287.

[74] Discussions dans *LCA*, p. 212; Pontrandolfo 1996, p. 97.

[75] Discussions dans *LCA*, p. 212.

[76] Giuliani 1995, p. 152-158.

[77] DH. *Rhet*. VI, 4.

[78] Geyer 1993.

ture d'histoire dans la céramique apulienne se soit enrichie, ces dernières années, grâce à l'identification de nouvelles scènes[79] ou à la publication de fragments inédits[80], l'originalité du Conseil de Darius n'a pas encore trouvé de parallèle qui permette d'en minimiser la portée exceptionnelle. En renforçant l'hypothèse que l'interaction du mythe et de l'histoire ait pu soutenir une pratique de l'éloge, ces découvertes permettent de saisir le caractère singulier de celui qui fut conçu pour cette occasion. Le recours aux qualités propres, complémentaires et parfois interchangeables du mythe et de l'histoire dans les éloges des souverains au IVe siècle, justifiait d'autant plus l'étude de leur transcription figurée que plusieurs monuments iconographiques en attestaient, à la même époque, la pleine maîtrise de la part des aristocraties étrusques et lucaniennes de l'aire tyrrhénienne.

Mythe et histoire

Éloges au figuré

L'articulation entre le passé héroïque, le passé proche et le présent, qui correspond à une des interactions du mythe et de l'histoire sur les fresques peintes de tombes lucaniennes à Paestum, ainsi que dans la Tombe François de Vulci[81], suggère, comme l'a démontré A. Rouveret[82], la transcription figurée d'éloges. La valeur paradigmatique du mythe se fonde, dans les deux cas, sur la composition spéculaire du décor. À la narration d'un épisode d'une guerre étrusque auquel répond celle du conflit troyen sur les parois du «*tablinum*» de la Tombe François, ou à la disposition symétrique des duels opposant Étéocle à Polynice et *Marce Camitlnas* à *Cneve Tarchunies Rumach* de part et d'autre de la porte, le peintre de la tombe de Spinazzo a préféré le procédé de la permutation et de la citation pour représenter le défunt en héros. Par une grande économie de moyens il réussit à assimiler à Achille le combattant, identifié comme lucanien par son casque à plumes, en lui donnant la place du héros grec dans un duel contre une Amazone qu'il a saisie par les cheveux, et, sur la paroi d'en face, grâce au geste avec lequel il plante sa lance dans la gorge de son adversaire à la manière d'Achille tuant Hector dans l'*Iliade*[83]. Le prestige que le présent retire de cette interaction entre le mythe et l'histoire n'est pas dissociable, comme l'a souligné A. Rouveret[84], de la dimension chronologique. La conscience historique qui ressort de ces constructions caractérisant un nombre restreint de tombes[85] révèle le statut singulier de personnalités qui devaient jouer un rôle de premier plan dans la vie politique de ces communautés. La comparaison avec les usages du mythe et de l'histoire dans la peinture athénienne, la sculpture tarentine ou les monuments funéraires des dynastes de Carie ou de Lycie permet de saisir la portée politique attachée à la célébration du pouvoir des citoyens ou des souverains par le recours au mythe et à l'histoire.

De l'histoire exemplaire à l'historicité du mythe

Les fresques épiques et historiques commandées à Polygnote et à Mikon pour la Stoa Poikilè d'Athènes et pour la Lesché des

[79] D'abord identifié comme une scène d'amazonomachie (Lo Porto 1987, p. 35-37, fig. 8 et 10 à 13), le combat représenté sur la panse d'un cratère à volutes provenant d'une tombe d'Altamura a été mis en relation avec le schéma de la fuite d'un roi perse devant un stratège grec représenté dans la série des images apuliennes de «la bataille d'Alexandre» sur des vases attribués au Peintre de Darius : Canosa 2003; Pouzadoux 2005b, p. 52, n. 13, p. 57, fig. 5.

[80] Les fragments d'une collection privée, désormais acquis par le musée de Hambourg et publiés par K. Schauenburg, présentent en revanche une scène inédite de bataille navale qui pourrait se rapporter aux guerres médiques : Schauenburg 2002, p. 49, 52, 166, fig. 99; 222 fig. XIV; Ioannitis 2007, p. 43.

[81] Coarelli 1985.

[82] Rouveret 1996.

[83] Hom. *Il.* XXII, 326-327 : τῇ ῥ᾽ ἐπὶ οἷ μεμαῶτ᾽ ἔλασ᾽ ἔγχεί δῖος ᾽Αχιλλεύς, /ἀντικρὺ δ᾽ ἁπαλοῖο δι᾽ αὐχένος ἤλυθ᾽ ἀκωκή : «C'est là où avec ardeur le divin Achille planta sa lance et que tout droit à travers la gorge délicate la pointe plongea». Rouveret 1996, p. 136-139.

[84] *Ead.*, p. 135.

[85] Un autre exemple éclairant est fourni par la tombe 114 d'Andrivolo à Paestum : Pontrandolfo 2003.

Cnidiens de Delphes, dans la première moitié du Ve siècle, offrirent un nouveau moyen de célébrer publiquement le rôle des Athéniens dans la lutte des Grecs contre les Barbares, et de justifier les aspirations à l'hégémonie de leur cité sur le reste de la Grèce. L'originalité de ces peintures tenait en partie à l'implication nouvelle du public dans la représentation d'événements récents placés sur le même plan que les exploits des héros du passé. En ajoutant l'histoire au mythe, les dirigeants d'Athènes avaient bien compris le parti personnel qu'ils pouvaient tirer, pour la représentation du pouvoir de leur *genos*, d'un éloge de la Cité fondé sur l'interaction entre expériences récentes et passé exemplaire. Tandis que l'identification discrète de personnages contemporains par l'insertion, dans la représentation de l'Ilioupersis à Delphes, d'allusions aux victoires de Cimon sur les Perses en Thrace à Eion en 475, ainsi qu'aux membres de son *genos*, grâce à la polysémie des noms ou aux portraits[86], tendait à «historiciser» le passé héroïque, l'introduction de Thésée dans la bataille de Marathon, peinte par Mikon pour la Stoa Poikilè[87], visait à rapprocher l'histoire du mythe en assimilant Cimon au fondateur d'Athènes[88]. Qu'il s'agisse de s'approprier le patrimoine collectif ou d'exalter la politique des représentants d'un clan aristocratique, l'«historicisation» du mythe ou la «mythisation» de l'histoire attestent la perception, dans les arts figurés, de qualités propres à chaque expérience. L'exemple athénien met en évidence la valeur temporelle et paradigmatique d'une confrontation entre actions du passé héroïque et conflits récents en vue d'une périodisation de la mémoire collective et d'une légitimation de l'hégémonie. La juxtaposition d'est en ouest, sur le mur du fond de la Stoa Poikilè, de l'Amazonomachie, de l'Ilioupersis et de la Marathonomachie[89], suggérait aux spectateurs contemporains un retour en arrière, depuis l'expérience la plus proche jusqu'à la plus éloignée, ainsi qu'une comparaison autour de la thématique, commune à tous ces épisodes, du conflit entre Grecs et Barbares. La représentation directe de leurs adversaires messapiens avec l'exposition «des captives et des chevaux» dans le premier groupe sculpté offert à Delphes à la même époque par les Tarentins[90], où était mise en images «une expression directe de l'assujettissement sans la médiation du mythe»[91], permettait de placer leur victoire sur le Barbare sur le même plan que celles d'autres cités tout en lui reconnaissant une spécificité occidentale.

Sur les murs de la Stoa Poikilè, la juxtaposition des scènes de guerres récentes et des héros du passé offrait au regard des contemporains le spectacle d'un éloge chaque jour renouvelé. Cette rhétorique de l'image qui participait, comme l'ont proposé I. Baldassare et A. Rouveret[92], en reprenant les termes de Nicole Loraux, à l'«Invention d'Athènes», a pu préparer l'innovation d'un genre qui acquit son autonomie au siècle suivant. La coïncidence entre la naissance de l'*epitaphios*, située d'après N. Loraux entre 470-460[93], et celle des premières peintures de l'histoire récente à Athènes, datées entre 473 et 462[94], attire l'attention sur un usage commun des associations entre mythe et histoire en peinture et en rhétorique.

De la cité aux rois

Plus qu'aucun autre genre, le discours d'éloge, qui connut un essor remarquable à partir du IVe siècle, illustre la valeur temporelle de l'interaction entre le mythe et l'histoire. Celle-ci sous-tend le genre même de l'*epitaphios* où il s'agit d'associer, comme l'a souligné L. Pernot, «les morts dont on célèbre

[86] Rouveret 1989, p. 150-151.
[87] Rolley 1997, p. 273.
[88] Rouveret 1989, p. 150-151.
[89] *Recueil Milliet*, p. 136, n. 1.
[90] Paus. X, 10, 6; 13, 10.
[91] Rouveret 1997, p. 589.
[92] Baldassarre, Rouveret 1999, p. 220.
[93] Loraux 1981, p. 60.
[94] *Recueil Milliet*, p. 136, n. 1.

les funérailles, les héros tombés dans les guerres précédentes, tous les Athéniens, ceux du passé et ceux du présent»[95]. L'*Évagoras* d'Isocrate, en 365[96], marque, à Athènes, l'essor des éloges en prose de rois, vivants ou morts, dont le succès, encore attestés du III[e] au I[er] siècle, est considéré par L. Pernot comme «la conquête la plus significative de l'éloge rhétorique au IV[e] siècle»[97]. En dehors des discours d'Isocrate, des listes de rois et des noms d'orateurs, il reste cependant peu d'éléments pour apprécier le contenu des éloges d'Alexandre d'Épire[98], de Philippe et d'Alexandre de Macédoine, puis de ses successeurs[99].

Celui de Mausole, pour lequel son épouse Artémise avait organisé en 353 av. J.-C. un concours d'oraisons funèbres auquel avaient participé tous les grands orateurs de l'époque[100], et au décor duquel avaient contribué les meilleurs sculpteurs, illustre la collaboration des éloges et des images dans la commémoration du roi. L'organisation d'un concours évoque la pratique des joutes oratoires et explique leur circulation dans l'ensemble du monde grec et hellénisé. Le prestige attaché à ces discours pourrait tirer son origine de la présence d'orateurs aux Jeux célébrés en l'honneur de Patrocle[101]. À défaut des paroles qui avaient remporté la faveur de la reine, les sculptures du tombeau d'Halicarnasse[102] attestent une utilisation, comparable à celle des éloges, du passé légendaire pour mettre en perspective le présent. Même relégués à des emplacements secondaires, les thèmes mythologiques traditionnels de l'Amazonomachie et de la Centauromachie offrent le recul temporel nécessaire à la valorisation de la dynastie, thème central du décor sculpté, tandis que la statue trônant, les scènes de chasse, de combat et de sacrifice qui célèbrent les vertus et les actions du souverain en temps de paix et de guerre complètent la structure topique de cet éloge en images[103]. Le fait que le genre épidictique, dont relève l'oraison funèbre, soit le seul des discours à transformer l'auditeur en spectateur[104], ne suggère pas seulement la passivité de l'auditeur face à la performance encomiastique dont il ne serait que l'«examinateur», θεωρός; elle met peut-être aussi en évidence le rôle des images dans le développement d'un genre lié aux cérémonies funéraires.

Avant le monument carien, le décor de l'*hérôon* de Trysa en Lycie[105] associe les exploits du défunt, à travers des scènes de chasse et de combats victorieux auxquels il assiste en trône, à ceux des héros du passé, à travers une combinaison originale d'épisodes mythologiques traditionnels, tels que Bellérophon tuant la Chimère, une Amazonomachie, une Centauromachie et la Chasse au sanglier de Calydon, à des mythes plus rarement figurés en Asie mineure, comme les exploits de Thésée, l'assaut des Sept contre Thèbes, le rapt des Leucippides par les Dioscures et le massacre des prétendants par Ulysse. Il constitue ainsi un exemple exceptionnel de recours au mythe et à l'histoire, élaboré parallèlement à l'émergence des éloges athéniens. Le modèle pictural qui semble avoir présidé à l'organisation de ce décor disposé sur 200 m de frises pourrait confirmer ce que l'innovation d'Isocrate devait aux expériences non seulement poétiques et historiographiques, mais aussi picturales du V[e] siècle. Le lien que constitue le relais athénien entre des pratiques développées à la cour des dynastes et les souverains de l'époque hellénistique[106] est confirmé par la

[95] Pernot 1993, p. 19.
[96] Isocr. *Ev*., 5-11.
[97] Pernot 1993, p. 22-23.
[98] Théodecte le Jeune : *FGrHist* 113.
[99] Pernot 1993, p. 44-45.
[100] Théopompe, qui remporta le prix, Théodecte de Phasélis, Isocrate d'Apollonie et Naucratères d'Érythrée : Pernot 1993, p. 48, n. 194.
[101] C'est ce que suggère l'adoption de la variante, mentionnée par Plutarque (Plut. *Quaest. conv*. V, 675a) et figurant effectivement dans certains manuscrits, καὶ ῥήμονες «les orateurs» au lieu de καὶ ῥ᾽ ἤμονες (Hom. *Il*. XXIII, 886), «les lanceurs» : Pernot 1993, p. 48, n. 192.
[102] Rolley 1999, p. 307-316, avec bibliographie.
[103] Pernot 1993, p. 129-178.
[104] Arstt. *Rhet*., I, 1358 b : Pernot 1993, p. 28.
[105] Rolley 1999, p. 233-235.
[106] Pernot 1993, p. 22 : «L'innovation d'Isocrate annonce ainsi l'époque hellénistique».

représentation allégorique d'Histoire et de Mythe sur la stèle d'Archélaos de Priène, retrouvée sur la Via Appia et datée de la seconde moitié du IIe siècle[107].

Sur ce relief, ἱστορία, en jeune femme versant des grains d'encens sur un autel, suivie de μῦθος, en jeune garçon s'apprêtant à verser une libation, sont présentées comme deux figures-clefs du rite d'apothéose d'Homère[108]. Ce document consacre la distinction et la complémentarité des deux notions au service de l'éloge des rois et fait de ces anciens instruments de légitimation de l'hégémonie athénienne les nouveaux outils de la célébration du pouvoir lagide[109]. Cette évolution révélatrice de l'utilisation des valeurs politiques de l'éloge par les dynastes et les rois trouve un écho précis dans la rhétorique de l'image mise au service des aristocraties étrusque, italique et daunienne, dans la seconde moitié du IVe siècle.

Afin d'appliquer cette analyse aux vases d'une tombe, il convenait de reconstituer les circonstances qui avaient sous-tendu la production, la réception et l'utilisation des vases apuliens dans un hypogée daunien. Les informations rassemblées dans la première partie sur la topographie, l'architecture et le mobilier, grâce à des compléments d'enquête menée dans les documents d'archives[110], visent à restituer les conditions de mise en place de nouveaux modes de funérailles princières à Canosa à l'époque de l'intervention d'Alexandre le Molosse en Grande-Grèce. Pour évaluer la réponse apportée par le peintre aux exigences du rituel, et le rôle des grands vases dans le faste de la cérémonie, il était nécessaire, dans la deuxième partie, de conduire une analyse des effets visuels produits par les décors et par leur agencement à partir d'une description détaillée de la composition des scènes et du système ornemental. La particularité de ces scènes figurées réside non seulement dans la qualité exceptionnelle de la manière d'un des derniers grands maîtres de la peinture apulienne, mais aussi dans le renouvellement d'un répertoire destiné à célébrer le statut singulier d'un défunt. L'adéquation des formes aux sujets permet de suggérer, dans la troisième partie, la construction d'un discours autour d'une réflexion sur la mort, le héros et le prince, et des rapports entre Orient et Occident. L'interaction du mythe et de l'histoire révèle l'adaptation des thèmes de l'éloge du souverain à la célébration d'un prince daunien.

[107] Relief conservé à Londres, au British Museum : Pinkwart 1965, p. 64 et pl. 1.

[108] Pinkwart 1965, p. 68-72; Bonivento Pupino 1997, p. 144.

[109] *Ead.*, p. 142.

[110] Les documents les plus significatifs ont été retranscrits et figurent dans l'annexe documentaire.